

OCOTLÁN Y LA ESTÉTICA DEL BARROCO

MARINA E. KAPLAN
Tulane University.

La campaña de evangelización en México en el siglo xvi, imbuida de un espíritu similar al de los primeros cristianos, fue llevada a cabo con fervor, soluciones intuitivas a problemas inéditos y un sentimiento de exaltada utopía. En esta clase de fe emotiva se produjeron diversos milagros, resultado quizás del deseo de los nuevos conversos de injertarse plenamente en la historia de la Cristiandad. Aunque la aparición de la Virgen de Guadalupe es la más conocida, no fue la única manifestación concreta de lo divino en el ámbito de México. Otra aparición, probablemente posterior, fue la de la Virgen de Ocotlán.

Al igual que Guadalupe, la Virgen de Ocotlán eligió como testigo a un indio llamado Juan Diego, a quien se le presentó cuando él iba camino a su casa. El indígena, sobrecogido ante la visión, se dejó guiar por la Virgen a un pinar (pino es *ocote* en nahuatl, de ahí el nombre). Allí, al apoyar ella sus plantas, surgió un manantial cuyas aguas milagrosas curarían la peste que asolaba a los Tlaxcaltecas. Así se lo explicó la Virgen a Juan Diego y agregó que en ese mismo lugar encontrarían una imagen suya que deberían alojar en la iglesia de San Lorenzo. Efectivamente, al día siguiente, los religiosos de la iglesia de San Francisco a quien Juan Diego había comunicado lo acontecido, encontraron que los pinos que rodeaban a la nueva fuente ardían sin quemarse, y que el árbol que más intensamente brillaba tenía el tronco hueco. En su interior hallaron la imagen anunciada. La transportaron gozosos a la iglesia de San Lorenzo, que pasó así a ser el Santuario de la Señora de Ocotlán.

Los paralelismos con la aparición de la Virgen de Guadalupe son evidentes. Ambas se revelan a un indio, no a un español. Como ya se dijo, los dos indios se llaman Juan Diego. En ambos casos hay un manantial, y, lo que es importante, las dos vírgenes entregan a los hombres —a México, a Tlaxcala, a los indios: el énfasis puede variar— una imagen suya. Probablemente existan otras similitudes menos conocidas. Por ejemplo, en un villancico escrito en honor de Guadalupe en 1690, se compara al Tepeyac, el monte donde ella apareció, con el monte Horeb. Éste es el lugar donde Moisés vio aparecer al Señor en una llama de fuego

que salía de una zarza. La zarza ardía sin consumirse (*Éxodo* 3, 2). En el villancinco de Santoyo García a Guadalupe, se nos dice:

Vengan a ver una zarza
que arde, que brilla, que no se consume,
y toda de lores y rayos corona
¡los llanos, los montes, los valles, las cumbres!
Allí el Horeb mexicano
de resplandores difunde
sin consumirse una zarza,
aunque hay llama que la inculque.¹

El motivo de la zarza ardiendo es de gran jerarquía desde el punto de vista teológico. En el caso del villancico a Guadalupe se lo usa metafóricamente, para poder comparar a Juan Diego con Moisés y, sobre todo, a México con Palestina. En el caso de Ocotlán el motivo se ha tomado literalmente: el bosque de pinos está en llamas pero, al igual que la zarza bíblica, no se quema. Por eso es que la Virgen en el comienzo se llamó Virgen de Occotlatia, o sea la “Señora del Occote que estuvo ardiendo”.

Según su primer historiador, así debería continuar llamándose. Esta opinión, así como la narración precedente sobre el milagro, provienen de la historia que en 1750 publicó el capellán del Santuario, Manuel Loayza. Titulada *Historia de la Milagrosísima Imagen de Nuestra Señora de Occotlan*, esa obra es una segunda edición de la impresa en 1745, que se había agotado rápidamente.² El éxito de esas historias de vírgenes mexicanas había culminado en el siglo anterior con las 16 ediciones, dos de ellas españolas, de la historia de la Virgen de Guadalupe de Luis Becerra Tanco, publicada póstumamente en 1675. Francisco de la Maza, en un estudio sumamente interesante, elucidó el nacionalismo incipiente que estas historias encubren bajo su retórica teológica.³

Loayza explica que se desconoce la fecha en que ocurrió el milagro (p. 21) y que él no ha encontrado ni un documento al respecto, lo cual,

¹ Felipe de Santoyo García, “Villancicos de Nuestra Señora de Guadalupe”, en *Poetas novohispanos. Segundo siglo (1621-1721)*, estudio, selección y notas de Alfonso Méndez Plancarte, vol. 2, parte 2, México, Ediciones de la UNAM, 1945, p. 139.

² El título completo es *Historia de la Milagrosísima Imagen de Nuestra Señora de Occotlan, que se Venera Extramuros de la Ciudad de Tlaxcala*, México, Imprenta de la Viuda de D. Joseph Hogal, 1750. Todas las citas subsiguientes llevarán la página de la que provienen indicada directamente en el texto.

³ *El guadalupanismo mexicano*, México, Ed. Porrúa y Obregón, 1953:

agrega, no menoscaba la veracidad del hecho ya que se trata de un “culto antiquísimo” (Introducción).⁴ El terreno para semejante milagro había sido abonado por la sangre de los niños mártires de Tlaxcala, pero el vínculo más importante era el hecho de que fueron los tlaxcaltecas los que ayudaron a los españoles en la conquista y por ende cooperaron en la propagación de la fe de Cristo. La Providencia habría premiado, entonces, con la aparición de la Virgen, ese “Católico cielo” de Tlaxcala, lugar de donde se había iniciado la conquista cristiana del Nuevo Mundo (p. 1).

La *Historia de la milagrosissima* . . . narra, además de lo ya indicado, numerosos milagros posteriores de la Virgen y contiene también comentarios sobre la construcción y remodelación de la capilla llevadas a cabo para hacerla digna de su patrona. El nuevo edificio, erigido en el lugar de la vieja capilla de San Lorenzo, tomó 60 años o más en construirse. En 1745 estaba terminado, a excepción de la fachada que fue ejecutada posteriormente y cuya fecha de terminación es aproximadamente 1780.⁵ Actualmente no sabemos cuánto del presente edificio corresponde al que describe Loayzaga, ya que hubo adiciones y remodelaciones posteriores: del exterior, entre 1760-1780; del interior, excepto el Camarín y presbiterio, en 1852-53; en 1907 quizás hubo ciertos cambios y se agregaron nuevos altares, y en 1939-40 la bóveda de la nave fue decorada en un estilo similar al del siglo anterior.⁶ Parece ser entonces que el Camarín y el presbiterio son las únicas secciones interiores no alteradas desde la publicación de la *Historia de la Milagrosissima* . . .

⁴ El Arzobispo Pedro Vera y Zuria, que visitó la iglesia en 1925, sigue fielmente a Loayzaga en su relato de la aparición, pero señala, sin indicar su fuente, que el milagro ocurrió en 1541, durante el gobierno del primer obispo de Tlaxcala. Ver sus *Cartas a mis seminaristas*, 2a ed. corregida, Barcelona, Luis Gili, Librería Católica Internacional, 1929, p. 437. Sin embargo, él mismo dice a continuación que la primitiva iglesia de San Lorenzo fue construida en 1543 —o sea que dos años antes no habría habido lugar a donde alojar la imagen.

⁵ George Kubler y Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*, Baltimore, Penguin Books, 1959, nota 51 a la página 80.

⁶ Mary Elizabeth Smith, en su “The Sanctuary of Ocotlan at Tlaxcala: A Non-Metropolitan Example of the Late-18th-Century Retablo-Facade in Mexico”, sección corregida de su tesis de Maestría, Columbia University, Junio 1960, p. 17, tiene una breve discusión de las adiciones del siglo XVIII. Antonio Peñafiel, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana*, México, Impr. de la Secretaría de Fomento, 1909, pp. 11 y 184, comenta los cambios del siglo XIX. La señora John Wesley Butler, en *Historic Churches in Mexico, with Some of Their Legends*, New York, Abingdon Press, 1915, p. 196-97, menciona que el santuario fue “renovado” y hermosos altares instalados en 1907. No indica fuente pero dice que el hijo del donante era un arzobispo en la fecha en que ella escribió el libro. La decoración reciente de la bóveda es indicada por Elizabeth Wilder Weismann, *Mexico in Sculpture, 1521-1821*, Cambridge, Harvard University Press, 1950, p. 214, fig. 131.

Los tres primeros capellanes de la iglesia, Escobar, Fernández de Silva y Loayzaga, estuvieron a cargo de la construcción. O sea que el trabajo se inició probablemente en el último cuarto del siglo XVII. Contó con la participación de toda la comunidad, en especial de los tlaxcaltecas que acarrearón los materiales y erigieron el edificio. Como nota para nosotros pintoresca señala Loayzaga que su predecesor consiguió poner “muro y competente resguardo” al agua bendita para evitar que los fieles acalorados se ¡refrescaran los pies en ella! (p. 45).

Loayzaga fue nombrado capellán de la iglesia en 1716 y durante su gobierno el artista indígena Francisco Miguel decoró el Camarín, construyó el retablo mayor (frente y laterales del presbiterio y dos primeras columnas del crucero), el retablo de Francisco Xavier a la izquierda y el de San José a la derecha de la nave, doró el púlpito dos veces, hizo todas las sillas forradas, las bancas y la mesa y en general “fue el Artífice primero, y único de todo lo que oy se mira, y admira en el Santuario” (p. 49). Francisco Miguel había sido originalmente uno de los trabajadores en las canteras que suministraban piedra para el edificio del santuario. La Virgen lo salvó cuando se cayó una vez y, agradecido, se dedicó a ser escultor para consagrar el resto de su vida a honrar a su Señora (p. 88-89). Los objetos de plata, oro y piedras preciosas (muchos, al igual que las vestimentas, desaparecieron durante el caos de la Revolución) fueron labrados por don Antonio Fernández quien, como Francisco Miguel y tantos otros, donó su trabajo. San Lorenzo, en un altar lateral de la capilla de San José, fue una de las primeras esculturas que se trajeron de España; ésta, y las estatuas de san Esteban, san Pedro y san Pablo, están hechas de mármol de Carrara.⁷ La estatua de san José había venido de Nápoles (p. 65).

El obispo de Puebla, cuyo gobierno del obispado terminó en 1733, había visitado el Camarín. De ahí deducimos que esta obra ya estaba terminada para esa fecha. Por eso, y por el uso en él de columnas salomónicas y no de estípites como en el retablo mayor, el Camarín ha sido propuesto como la primer obra de Francisco Miguel. En general se considera que los estípites, característicos del siglo XVIII, fueron introducidos por Jerónimo Balbás, quien los utilizó en el Altar de los Reyes en la Catedral de la ciudad de México. Este altar fue dedicado en 1737, y por eso es de suponer que los del presbiterio de Ocotlán hayan sido construidos alrededor de o después de esa fecha y, por consiguiente, después del Camarín.⁸ Por cierto, ése es el orden de la descripción de Loayzaga: Camarín, altar mayor, cola-

⁷ Vera y Zuria, p.p. 436-37.

⁸ Estos son, por ejemplo, los argumentos de Mary Elizabeth Smith, p p. 15-16.



Figura 1. Ocotlán, Tlax. Santuario de la Virgen.



Figura 2. Ocotlán, Tlax. Santuario de la Virgen. Portada.



Figura 3. Ocotlán, Tlax. Santuario de la Virgen. Interior.



Figura 4. Ocotlán, Tlax. Santuario de la Virgen. Presbiterio.

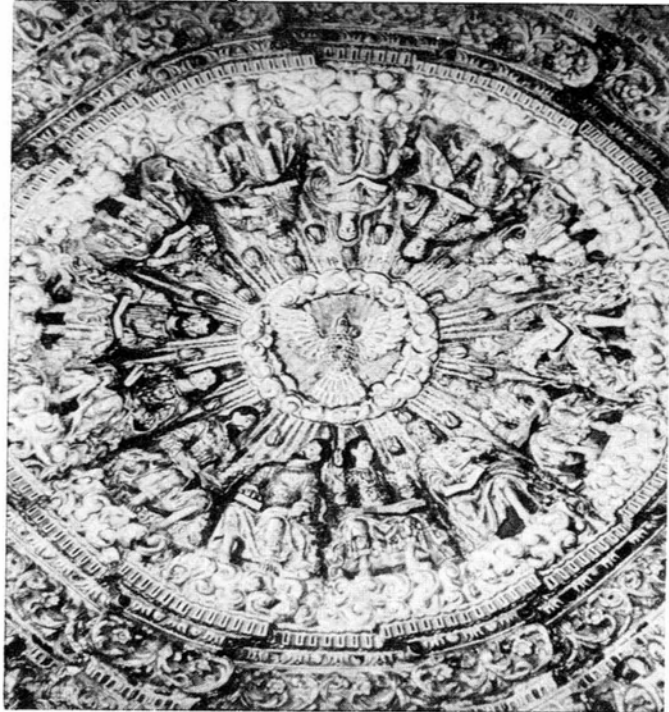


Figura 5. Ocotlán, Tlax. Santuario de la Virgen. Cúpula del camarín.

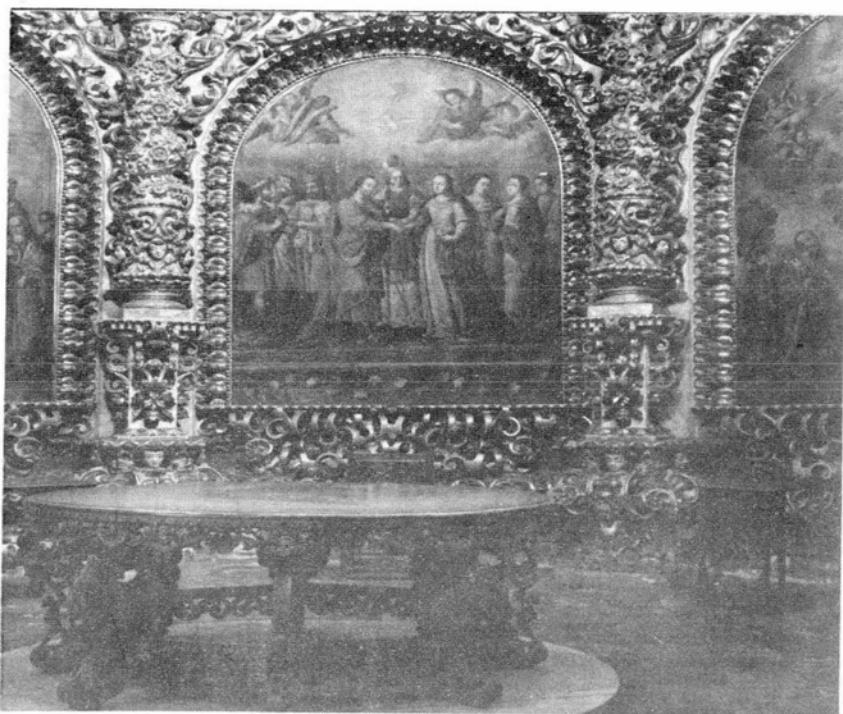


Figura 6. Ocotlán, Tlax. Santuario de la Virgen. Camarín.

terales. Éste podría ser, aunque no lo es ni necesaria ni explícitamente, un orden cronológico de la narración. Sin embargo, surgen dudas por el modo en que Loayza introduce su capítulo VIII: “En este, pues, ò Cielo ò Jardin [se refiere al Camarín que acaba de describir] ensayó Francisco Miguel su idéa, para corregir los yerros (que no hubo) en el retablo; y throno de la Señora” (p. 53). ¿Significa esto que el altar mayor fue construido primero, que a Francisco Miguel algo en él no le satisfizo (“los yerros”) y que por eso “ensayó su idéa” en el Camarín, con el objeto de mejorar la composición? ¿Ese “su idéa” implica que la “idéa”, *i.e.*, el diseño del altar mayor no era suya? Si esto es así, el primer corolario sería una evaluación del gusto artístico de Francisco Miguel: ese pobre indio tlaxcalteca, sin otra educación que su talento natural y el que le añadió la Virgen a sus manos y fantasía (p. 49), sabía juzgar acertadamente, ya que en opinión de la crítica actual el Camarín es superior a los retablos. O sea, Francisco Miguel tenía razón en corregir los “yerros” (que no hubo) de los retablos. El segundo corolario es más sorprendente. El altar mayor habría usado estípites antes de 1733 (antes de que se completara el Camarín) y por ende mucho antes de que se inaugurara el Altar de los Reyes en 1737. Aquí cabe recordar que aunque generalmente se considera al retablo de Balbás como el iniciador de los estípites en México, en realidad hubo unos pocos retablos que los usaron con anterioridad. Por ejemplo, el altar de la sacristía de San Francisco de Toluca (1725?), que ya no existe y que conocemos a través de grabados. O el de la Capilla de Regina Coeli (1730-33). Ocotlán entonces podría haber tenido otro de esos primeros altares con estípites, primogénitos de una numerosa prole. Francisco Miguel habría abandonado esta novedad culta para volver a las más tradicionales columnas salomónicas y construir en el Camarín una obra menos conscientemente moderna pero más bella.

Loayza dedica la mayor parte de sus comentarios sobre la iglesia a ensalzar la decoración que llevó a cabo ese “artífice unico”. Los juicios que emite son un ejemplo del criterio estético del siglo XVIII mexicano, en que el barroco desplegó su mayor vitalidad. La sensibilidad colectiva que subyace a las opiniones del capellán se comprueba cotejando su texto con otros coetáneos, o recordando que tanto el arte culto (Santa Prisca de Taxco) como el popular (Santa María Tonantzintla en Cholula) evidencian cánones similares. El gongorismo y sus estragos poéticos en toda Latinoamérica (con excepciones notables como la de sor Juana Inés de la Cruz en México) son el equivalente literario de las diversas formas del barroco decorativo en las artes visuales, y hasta la prosa descriptiva en

que se analiza el arte, como la de Loayzaga, es, o intenta ser, de similar complejidad y opulencia. El adjetivo “laberíntico”, con que el capellán resume sus alabanzas a los diseños de Francisco Miguel, se aplica igualmente a su texto. El resto de este trabajo estará dedicado a analizar las descripciones que el capellán hace de los altares y el Camarín, y a cotejarlas con otros ejemplos coetáneos provenientes de la literatura o de las artes figurativas, para deducir de este modo el rango ontológico asignado al arte durante la etapa final del barroco en México.

El libro se inicia, como era habitual, con una serie de “Preliminares”: “Pareceres” y “Aprobaciones” de autoridades competentes basados en los cuales el gobierno y la iglesia daban su imprimatur. Todas esas evaluaciones son laudatorias: no escatiman encomios para el estilo de Loayzaga, mientras que apenas si hacen hincapié en el contenido teológico. De modo similar, Loayzaga usa su elocuencia para describir la munificencia de la decoración y la complejidad visual del diseño, pero no se interesa por el posible propósito didáctico o por el significado de la composición de los altares. Es la forma, *i.e.*, las cualidades estéticas y su efecto en el espectador, lo que cautiva a Loayzaga, mientras que el contenido, *i.e.*, los referentes concretos en el campo del dogma o de la historia bíblica o eclesiástica que se ilustra en los retablos, no son tratados en el texto. No es lo simbólico o conceptual del arte sino el poder visual y emocional de las formas lo que analiza el capellán. Esto, que podría parecer sorprendente dado el tema de la obra, es representativo de las preocupaciones de la época: la conformidad ideológica con el canon oficial es asumida como un presupuesto que no requiere mayores comentarios. La energía intelectual, disociada así, por consenso y presión social, de su función epistemológica plena, se canaliza hacia el enriquecimiento del significante. Eventualmente, esa conciencia exacerbada del significante permite que éste privilegie su dominio formal y lo ensanche hasta usurpar la función del concepto.

Tal como Loayzaga lo entendía, la cúpula del Camarín, esa “admirable machina,” era “todo el Cielo abreviado,” y el Camarín todo un “Cielo de flores, o Paraíso de luces,” un “globo . . . parecido al Firmamento; pues todo él por la claridad y los brillos es una sarta de Estrellas” (p. 50-51). Además de ser observaciones retóricas, estas palabras señalan el efecto que interiores como el de Ocotlán producían en el espectador, a quien incorporaban emocionalmente a una realidad diferente de la del mundo exterior. No se trataba de un “cielo” discursivo, con claras líneas conceptuales, sino de una realidad artística autoinsuficiente en que la gloria imbuje cada parte de una totalidad unificada y sobrecoge los sentidos y

sentimientos de los fieles. “¿De donde saco la fantasía dibujo, para tener (como tiene) suspensa tanta primavera en el ayre?” se pregunta Loayzaga admirado (p. 51). Y de este modo resume sus símiles previos, en los que elabora los juicios con que el obispo de Puebla había expresado su asombro y deleite al visitar Ocotlán. En Europa misma no había visto “obra de mas cabales; ni conjunto de mas primores.” Loayzaga se explaya entonces:

Ni globo, pudo añadir su Illma, mas parecido al Firmamento; pues todo él por la claridad, y los brillos, es una carta de Estrellas. (No dixe bien) es una borrasca de Abriles, que en vez de rayos despunta rosas. Es un joyel dorado, que en cada piedra engasta un diamante. Es una concha de plata, que en cada perla ánima un oriente. Es un labirinto . . . (p. 51).

Lo que comienza siendo un símil (“parecido al Firmamento”) se vuelve enseguida metáfora (el Camarín *es* una borrasca, un joyel, una concha, un laberinto). Si nos detenemos en la primera de esas metáforas, vemos que Abriles significa primavera. Por ser plural, sin embargo, permite leer la imagen de dos modos: borrasca que ocurre durante la primavera, sí, pero también borrasca constituida no por agua, no por chubascos, sino por primaveras. Lo que cae, inunda y cubre el cielo son abril. (Nosotros tenemos hoy en día clichés que funcionan del mismo modo: torrente de imprecaciones, por ejemplo). La disyunción, por otra parte: “en vez de rayos despunta rosas” (“no esto sino lo otro”), es un recurso caro al barroco. Una realidad predecible (“rayos”) resulta sustituida por otra sorprendente, lo que obliga al pensamiento a volver atrás en la oración para reorganizar su sentido, y sugiere al mismo tiempo la inquietante posibilidad de que toda asociación (por ejemplo, “borrasca-rayos”) pueda súbitamente no ser ni necesaria ni única. Finalmente, la mezcla de dos niveles de la naturaleza —la borrasca y sus rayos son un tipo de fenómeno, y las flores, otro distinto— es una catacrexis, figura retórica que los neoclásicos, o incluso los autores anteriores de tendencia clasicista, rechazaban como forzada. La verdadera metáfora, decían, debe comparar un objeto material con uno intelectual.⁹ El barroco, en el ejemplo aquí estudiado, mezcla (y contraviene así reglas) dos órdenes materiales. El carácter bisémico de la “borrasca de Abriles”, la disyunción que se abre inesperadamente hacia otro significado mediante las “rosas” que “despuntan,” y la catacrexis desesta-

⁹ Rene Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd ed., New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 198-99.

bilizan los órdenes tradicionales de lo real para reintegrarlos en uno cuya única certeza está fijada en este caso en lo textual. Más aún, si recordamos que es al Camarín y a sus efectos sobre el espectador que se refieren estas metáforas, vemos que en ellas el arte y la naturaleza se combinan como si entre los dos órdenes no hubiera distinción. Para la apreciación posterior de los neoclásicos de fines del siglo XVIII, este borrar la separación entre esferas heterogéneas de lo real y su resultante abrumar el intelecto y los sentidos, serán un indicio de la perversión del buen gusto durante el período que los precedió. El neoclásico aspirará a claridad de contenido traducida en ordenamientos formales nítidos. Su meta será la transparencia conceptual y formal y las figuras retóricas que no violenten los cánones racionales. Sus diatribas contra el arte barroco serán resultado de esta normativa estética, cuyo fundamento es una visión del mundo basada en un solo órgano de conocimiento y principio ordenador: la razón. El universo barroco, en cambio, consiste de muchos mundos conectados en modos impredecibles, y el hombre se vincula a ellos ora por la razón, ora por la fe, ora por los sentimientos. Wellek y Warren concluyen que se trata de un mundo cuya epistemología es pluralista y cuya ontología es sobrenatural.¹⁰ Yo enfatizaría en cambio que ese pluralismo epistemológico está cohartado en sus consecuencias últimas justamente porque la ontología es sobrenatural: las posibles conclusiones extremas deducibles, por ejemplo, de la desestabilización de lo real sugerida anteriormente, se ven en el barroco frenadas a nivel conceptual por un dogma inamovible.

La Contrarreforma ha sido propuesta como una de las causas del barroco, con su énfasis en conmover al fiel mediante la decoración. Sin embargo, es posible que el alto barroco se dé justamente cuando ya no hay ningún desafío (protestante en Europa) a la autoridad de la Iglesia sino, por el contrario, cuando la doctrina católica, incuestionada, se sabe triunfante. Así lo entiende, entre otros, Erich Hubala, que cita como ejemplo el barroco de Praga, recién libre y exuberante a partir de 1690 cuando ya han terminado las reformas religiosas. “Coincidimos con la interpretación de Peter Meyer del estilo barroco como la expresión de una autoridad firmemente enraizada, que ya no lucha por ser reconocida como tal sino que se expande en todas direcciones”.¹¹

La resultante concentración en la exuberancia formal, esa fantasía que, en casos como el de Ocotlán, los neoclásicos tildarían de descontrolada, era una forma de explorar las facetas del ser en cuanto variaciones de una

¹⁰ Wellek y Warren, p. 198.

¹¹ *Baroque and Rococo Art*, New York, Universe Books, 1976, p p. 11-12.

realidad incuestionada a la que esa libertad imaginativa estaba subordinada. La imaginación, por consiguiente, se manifestaba en forma parecida en creaciones al servicio de lo divino, como la de Francisco Miguel, en narraciones de acontecimientos supuestamente reales, y en sueños de conocimiento universal. Veamos un ejemplo de cada uno de estos casos.

El “Cielo de flores, o Paraíso de luces” (p. 51) que es la cúpula del Camarín para Loayza, tiene su eco en la descripción de otro cielo natural, o sobrenatural, con el que en tono casi se confunde. En 1746, Bermúdez de Castro narra la historia de la imagen de María Santísima de la Defensa, venerada en el altar principal de la catedral de Puebla. Esta imagen había acompañado a un ermitaño, Juan Bautista de Jesús, en su retiro. Él le había construido una pequeña capilla donde

había visto todos los días cómo se introducían en el gustoso retrete . . . las numerosas catervas de altaneras aves y pajarillos volubles que poblando, como floridos garzones, los altaneros domicilios de los vientos, se retiraban medrosos de ser voraz presea de inhumanos girifaltes, y desistiendo éstos de su persecución, indultaban la vida [de] las fugitivas avecillas en la inmunidad sagrada de las reverentes paredes, por lo cual, en protestación de tan imponderables beneficios, se congregaban a todas horas a celebrar con los laudes de sus picos y los trinados acordes de sus voces a su protectora . . .

Todas las noches descendían de los celestes alcázares los angélicos espíritus, diestrísimos citareros de la gloria, a festejar con música a su Soberana Reina, y abriendo en algunas ocasiones las puertas de el venerable hermano veía a los ángeles con los juveniles adornos de mancebo, corridas las cortinas que ocultaban a la sagrada imagen; registrando este prodigioso simulacro más por los divinos resplandores que esclarecían su capilla que por los angélicos impulsos que las desplegaban.¹²

El espíritu, si no los detalles, de una visión como la anterior fue plasmado en interiores churriguerescos como el de Ocotlán. Y no había gran diferencia en el efecto que estos cielos, divinos o “artificiales,” causaban en el fiel.

¹² Antonio Bermúdez de Castro, “Teatro Angelopolitano o historia de la ciudad de la Puebla 1746”, en *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, ed. Nicolás León, México, Tipografía de la Viuda de F. Díaz de León, 1908, vol. V, p. 247 (la ortografía y acentuación han sido modernizadas). Una nota introductoria explica que lo anterior no se copió a la letra “por ser una historia muy cansada, a causa de la muchísima erudición que trae este autor inútilmente,” y de los muchos adornos y citas, “de manera que para sacar la sustancia de un suceso . . . es preciso pasar por mil digresiones fastidiosas” (p. 122). Comentario característico de la baja estima en que se tuvo a todo lo barroco durante mucho tiempo, prácticamente hasta fines del siglo pasado.

Desde las cornisas rompe àzia lo alto la bobeda, dexando ya rota sobre cada lienzo, una ventana muy capaz, por donde el Sol entra, y sale, casi à todas horas del dia, à dar mejor oriente, y mas glorioso occaso à su luz. La clave, ó cupula de esta admirable machina, es todo el Cielo abreviado; porque la corona una Efigie á medio relieve, de la gran Reyna, á quien sirve de magestuoso recinto, la gloriosa turba de los Apostoles. A todo esto dà el ser una Paloma, que figùra al Espiritu Santo; tan viva, y tan natural, que parece, que con las plumas està avivando las llamas, ó las lenguas de fuego, que desprende del pico (p. 50).

En el caso de la descripción del ermitaño, la naturaleza es un cuadro en el que penetra lo sobrenatural sin solución de continuidad. En el de Loayzaga, la obra de arte es un cielo natural, vivo, cuya "alma" sobrecoge al espectador y cuyo creador es más adelante comparado a Dios (p. 63-64). El cúmulo de detalles, la alabanza hiperbólica, son afines. La naturalidad de lo milagroso en la primera responde a su carácter visionario, tradicional, y mira hacia el pasado; la naturalidad de lo artístico en la segunda es una exaltación de la creación humana que mira hacia el futuro y que culminará en épocas posteriores con la religión del arte.

Si en estos dos casos se ve (se cree ver), o se crea, una realidad compleja en sus detalles, sustentada tácitamente por lo divino, en nuestro otro ejemplo esa misma libertad de la imaginación requiere excusarse como resultado del sueño físico para permitirse no ya elaborar sobre imágenes canónicas sino aplicarse cautelosamente al conocimiento. Al dormir, el alma, no constreñida por los sentidos y la realidad exterior, se encuentra libre, incluso de responsabilidad, para intentar comprender los principios últimos, el porqué de las cosas. Como tal el sueño fue usado como recurso estructurante en un poema de sor Juana, el "Primero Sueño". Después de caída la noche y de dormirse, el alma asciende a la cúspide de la pirámide espiritual para desde allí contemplar toda la creación. El entendimiento se siente abrumado ante la multiplicidad de cosas creadas y fracasa en su modalidad intuitiva. Luego intenta comprender en forma abstracta, conceptual y metódica, pero vuelve a quedar burlado por la complejidad de la realidad. Audaz, el entendimiento está dispuesto a encontrar otro método de conocer, pero el sueño se disipa, el durmiente se despereza y las quimeras se esfuman.¹³

Las imágenes del sueño de sor Juana y la fantasía de Franciso Miguel tienen similitudes, tres de las cuales se discuten a continuación. En primer

¹³ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Selectas*, pról., selección y notas de G. Sabat de Rivers y Elías L. Rivers, Clásicos Hispánicos, Barcelona, Ed. Noguer, 1976, p p. 691-717.

lugar, ambas están a punto de liberarse conscientemente de toda subordinación teológica. En el caso del poema se vislumbra la inquietud que culminará con la Ilustración y que busca conocer racionalmente, ya superada la escolástica. Las ramas del saber que sor Juana explora en su sueño se independizarán pronto de autoridades y religión. Las decoraciones de la iglesia, por su parte, ya no son símbolo ni alegoría, ni ilustración didáctica. O mejor dicho son eso pero ya sin que ni a Loayzaga ni a los que escriben los preliminares les interese mucho. Lo que ocurre es que el arte ha relajado sus vínculos hermenéuticos con el orden de la verdad revelada y está encaminándose a una existencia cuya validez derivará exclusivamente de su valor estético y epistemológico. Si la función de las artes visuales como vehículo del dogma había sido esotérica, en oposición a la palabra y el texto como medio de acceso a lo esotérico, aquí la ausencia de interés iconográfico subvierte discretamente esa función y reconcentra la validez de la obra en sus cualidades formales. Está cerca el momento en que el arte se constituirá en una semántica, una epistemología y una dimensión óptica autónomas.

El carácter de transición de este criterio estético se hace más evidente si lo insertamos en el contexto más amplio de la tradición occidental. Desde fines de la Antigüedad clásica, la concepción normativa de las artes visuales fue predominantemente platónica. A partir del Renacimiento surgen otras posturas interpretativas sobre el rol del arte, pero continúan coexistiendo todavía durante tres siglos con la visión platónica. Para Platón las artes representativas era una imitación engañosa de la realidad natural y ésta, a su vez, eran mera apariencia, copia apenas de la única, verdadera realidad: las Ideas. O sea que el arte era una copia de otra copia, y como tal sus metas eran deleznable. Místicos posteriores como Plotino o los Padres de la Iglesia adaptaron las nociones de Platón al cristianismo con resultados similares en cuanto al arte: la obra de arte sólo podía ser un pálido, siempre imperfecto reflejo de la belleza inteligible. Esta era un atributo perfecto del Bien, o Dios.¹⁴

El Bien y lo Bello no se separan conscientemente hasta el siglo XIX en que el arte se independiza a nivel teórico de toda otra dimensión. Pero a nivel de la práctica artística y de su apreciación esa independencia del arte comienza en el Renacimiento. Es entonces cuando se vuelve, por primera vez desde la Antigüedad, al estudio de la naturaleza y a la valoración

¹⁴ Para la historia de la Idea platónica en la teoría de las artes visuales, ver Erwin Panofsky, *Idea, A Concept in Art Theory*, tr. J. Peake, Columbia, University of South Carolina Press, 1968.

del arte como una imagen mejorada de lo real y como un alto logro del hombre individual. Esto se ve por ejemplo en cómo se entiende la comparación tradicional del arte con un mono, un simio que imita a la naturaleza. Durante la Edad Media esto es un símbolo de la deficiencia del arte. En el Renacimiento, en cambio, *Ars simia naturae* es un elogio. Y más aún: el artista no solo sabe imitar a la realidad, entendido el proceso ahora como algo positivo, sino que la supera, perfeccionándola. Lo bello pasa a ser lo armonioso, lo proporcionado, y no un reflejo de la belleza de Dios o un símbolo de algo ideal.

A partir de entonces, la autonomía incipiente del arte a nivel teórico convive con la posición neoplatónica tradicional. Ésta subsiste, paralelamente a una práctica que la niega. Así, por ejemplo, en el siglo XVII, un comentarista español de la pintura señala que la naturaleza se debe estudiar pero no copiar —estudiarla sí, para que sirva de “reminiscencia y despertador de lo olvidado . . . trayendo a la memoria las ideas dormidas y amortiguadas”. Otro, Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez, quita valor propio a la pintura y la considera sólo como una manera de oratoria que “se encamina a persuadir al pueblo . . . y llévalo a abrazar alguna cosa conveniente a la religión”.¹⁵ La raíz platónica de estas citas es obvia. Pero la ideología platónica que evidencian coexiste en su época con la creación y apreciación de un arte naturalista que se aleja cada vez más de su subordinación a la esfera de lo trascendente. Esta incertidumbre respecto a la validez ontológica del arte tiene su contraparte en el vértigo ante el borde precario entre la apariencia y lo real en la vida— y no hay sino que pensar en Don Quijote para comprender el peso de esta ambigüedad.

Algo similar ocurre en México. La despreocupación de Loayzaga por el significado religioso de la obra de Francisco Miguel, y su entusiasmo ante la naturalidad, complejidad y riqueza de la decoración puede oponerse a la tradicional postura platónica tal como aparece, por ejemplo, en un poema de sor Juana escrito a fines del siglo XVII. Se trata de un soneto a su propio retrato, al que la monja llama “Engaño colorido” y al que le niega valor ya que no es sino “un vano artificio del cuidado” —vano porque el retrato intenta detener el tiempo al fijar su imagen. Y vano porque se trata de un “artificio”, o sea de una obra hecha mediante arte . . . y el arte sólo es eso, “engaño”, parece sugerir sor Juana (quizás sea éste el primer uso de la palabra “artificio” en su sentido peyorativo moderno).

¹⁵ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, 3a ed. rev. F. Sánchez Reyes, vol. 2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, p. p. 410, 416-17.

Éste que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido:

es un vano artificio del cuidado;
es una flor al viento delicada;
es un resguardo inútil para el hado;

es una necia diligencia errada;
es un afán caduco; y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.¹⁶

Por ser una visión idealizada, ni siquiera en su momento traduce el retrato una realidad, y menos aún la tiene: “con falsos silogismos de colores/es cauteloso engaño del sentido”. Para Loayzaga, en cambio, el pintor no engañaba sino que contribuía a la creación. Por eso era comparable al “Supremo Artífice”, quien

después de aver pintado en la tabla del universo tantas, tan varias y bellas Criaturas . . . al séptimo día cesó de todas sus obras, arrojando en los senos de la eternidad, para de una vez, pinzeles, y colores . . .

Pero el dichoso Escultor Francisco Miguel, no quiso ponerle fin a sus obras, no aviendo en las trabajadas hasta oy otra cosa ya que desear. Enviciado, pues, noblemente en los obsequios de su Santísima Madre . . . (p. 64).

Sor Juana afirma la escala de jerarquías platónicas que va desde el artificio, engañoso, hasta lo eterno, mientras que Loayzaga encumbra al artista como demiurgo en una comparación que el romanticismo posterior tomará muy en serio hasta casi nuestros días —el poeta es un pequeño dios, dirá el chileno Huidobro en plena gestación de la vanguardia contemporánea.

La segunda similitud entre la *Historia de la Milagrosísima* y el “Primer sueño” radica en los corolarios controversiales de ambas obras. La con-

¹⁶ Sor Juana Inés de la Cruz, p. 626.

vención en que se basa el poema (un sueño) y el efecto al que aspira el artista de Ocotlán ambos tienden a transportarnos a un mundo “supra-terreno”,¹⁷ distinto del de nuestra realidad cotidiana. De esto se deriva una misma consecuencia. En un sueño, reyes y mendigos son iguales. Sor Juana dedica unos quince versos a este tema (tradicional en cuanto a la muerte como ‘sueño’ nivelador de toda jerarquía). Por su parte, interiores exuberantes como los de Ocotlán logran a nivel emocional una distensión similar, momentánea, de las diferencias de clase.

Nada subraya esto como el efecto de entrar a una iglesia mexicana humilde, toscamente revocada, quizás con techo de paja, y descubrir el interior resplandeciente de oro. Las implicaciones sociales y económicas son enormes. Allí, de algún modo, se encuentra alivio de la opresión política o las restricciones de la vida. Allí en una obra de arte de primera magnitud se halla en su opulencia fabulosa y convincente una tregua de la pobreza. Y para los ricos... qué triunfo de lujo conspicuo!¹⁸

Como todas nuestras apreciaciones históricas, esta precedente puede tener un énfasis positivo o negativo. Positiva era la captación que Manuel Toussaint, y con él tantos estudiosos del arte colonial mexicano, tenían y tienen. Negativa, polémica y sin ambages es en cambio la opinión de aquellos que rechazan lo que entienden era un embaucamiento del pueblo. Ante la “arcadia colonial” (la frase supongo que proviene de la impugnación de ese mito por Salazar Bondy) de Toussaint y otros, Graziano Gasparini coincide con los que ven en el arte barroco latinoamericano un método de sujeción de la imaginación popular a creencias y ritos bien definidos.¹⁹ Todo puede entenderse como espectáculo de ilusión, buen sustituto de la realidad. La pintura, por ejemplo, es tildada de instrumento de opresión, porque “en ultramar, el poder colonial se ha servido del arte para organizar la percepción del mundo, desviando el ojo de la realidad por todos los medios a su alcance”.²⁰ Por eso, el poema de sor Juana enmarca en un sueño su búsqueda, potencialmente revolucionaria, de conocimiento racional. Porque si se trata de sólo un sueño, siempre queda la puerta de escape del despertar. Un siglo más tarde, una nueva epistemología ya incuestionada sustentará la búsqueda racional de conocimientos

¹⁷ Wilder Weismann, p. 127.

¹⁸ Wilder Weismann, p. 134, mi traducción.

¹⁹ *América, barroco y arquitectura*, Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1972, p. 323. Ver también p.p. 40, 61, 330, 336 y *passim*.

²⁰ Erwin Walter Palm, citado en Gasparini, p. 61.

científicos. A su modo, el arte también explorará entonces la realidad, exterior o interior, con total autonomía. Y el consenso social se habrá roto: en el siglo XIX en Europa surge el artista en desacuerdo con su sociedad, y en Latinoamérica termina la siesta colonial. La polémica puede ser estimulante y se apunta aquí brevemente a título informativo. Es parte de una discrepancia de más amplio alcance sobre el significado de toda la historia colonial: “arcadía” . . . u opresión de criollos e indios; arte excelso y nacional . . . u “opio” de pueblo sometido. Arquitectura, escultura, pintura y literatura subsisten, nos afectan todavía, ajenos a las controversias que suscitan.

En tercer lugar, el “Primero Sueño” y la decoración de la capilla tienen también afinidades estilísticas. El poema de sor Juana es un ejemplo de gongorismo, o culteranismo, con su afán de acrobacia sintáctica y magia verbal en las que se concentra el ímpetu creador. (Otra vez: podría aducirse que es por el clima inquisitorial que todas las energías deben abocarse a complicaciones formales, ya que la exploración o cuestionamiento de la realidad están vedados).²¹ En Ocotlán del mismo modo el dominio y virtuosismo artísticos superan la importancia de la imagen o el mensaje.

. . . se desarrolla sin cortes bien marcados, sin interrupción como un verdadero sueño. El curso de ideas zigzaguea de motivo en motivo, en inversiones audaces, circunloquios y metáforas. El lector se enhebra de tal manera en el tejido artificioso que, ya corriendo hacia adelante, ya mirando hacia atrás va y vuelve por todos lados, en este laberinto donde queda preso, hasta que, de golpe, se rompe el encanto mágico y no queda nada en las manos . . .²²

Esta es una exégesis hecha en nuestro siglo del poema “Primero Sueño”. Su similitud con la descripción que de los retablos de Ocotlán hace Loayza es evidente:

Es un labirinto (esto explica mas bien lo que es) un labirinto sin termino, con tales ambages y rebueltas, con tales gyraciones, y tornos, que la atencion mas lince halla por donde entrar, pero no es muy facil, que encuentre, por donde pueda salir. La entrada es facil: porque despunta la hebra por la boca de veinte y quatro Serafines de media talla, tres en cada repisa. Allí se ve el tronco, pero no se percibe, por donde, ò como se enredan tantos ramos sin, confundirse; como se

²¹ Ver, por ejemplo, Irving Leonard, *Baroque Times in Old Mexico: Seventeenth-Century Persons, Places, and Practices*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1959, *passim*.

²² Karl Vossler, “La décima musa de México, sor Juana Inés de la Cruz”, en *Investigaciones lingüísticas* 3:1-2 (ene-abril 1935), p. 64.

agavillan tantas flores, sin encontrarse: ni como finalmente, ó de donde saco la fantasía dibujo, para tener (como tiene) suspensa tanta primavera en el ayre (p. 51).

Lo que “explica mas bien lo que es” el Camarín es la imagen del laberinto. Éste había sido un símbolo favorito del siglo XVII en Europa (y no hay que olvidar que el espíritu de época duraba siempre más, o si se quiere iba más retrasado en las colonias). Dédalo era visto como el prototipo mítico del creador de un orden artificial. El mundo era un laberinto poético “artificialmente” creado por Dios siguiendo las leyes de simpatía y antipatía.²³ Conscientes de ser “ignorantes en antipatías y ocultas cualidades”, como decía Sir Thomas Browne, buscaban los hombres de esta época afinidades secretas, oposiciones o paradojas sorprendentes que iluminaran facetas del ser —aun cuando supieran que acceder al centro del laberinto era imposible. Mediante el uso reiterado del cultismo, el hipérbaton y la metáfora gongorista, por no mencionar sino algunos de sus rasgos estilísticos más evidentes, sor Juana aristocratizaba el pensamiento. Loayzaga, en cambio, elogia un arte que, aun cuando es tan real como la naturaleza, es en su composición tan intrincado (laberíntico) que avasalla la posibilidad de captación intelectual. En ambos casos podría decirse que el creador, Dios o artista, que imponía en el caos el orden enigmático del laberinto, despreciaba lo pedestre y lo obvio. Pero si sor Juana seduce e induce al lector a descubrir la claridad subyacente a lo complejo, en Ocotlán el espectador, lleno de asombro ante la decoración, se siente (o se sentía, según el capellán) extático ante la compleja maraña del diseño. Loayzaga tenía razón: encontrar el hilo de Ariadna no era fácil. Por supuesto que el espectador educado tenía práctica en descifrar composiciones visuales o literarias complejas: estaba acostumbrado a sermones grandilocuentes y enrevesados los domingos, y conocía poemas que para nosotros son difíciles de entender. A pesar de esto, las composiciones abstrusas eran percibidas como un laberinto, en el que era difícil encontrar la salida. Si a veces tenía esto carácter de reto intelectual, como en el “Primero Sueño”, tenía muchas otras, particularmente en las artes plásticas, el de conmover y elevar las emociones a un plano superior.

En el plano literario, este propósito, de afectar las emociones al margen de la captación intelectual, se encuentra explícitamente indicado en un comentario al poema “La Octava Maravilla . . .”, del padre Francisco de

²³ Eusebius Nieremberg, citado en Gustav Rene Hocke, *Il manierismo nella letteratura; alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, tr. Raffaele Zanasi, Milano, Casa Editrice Il Saggiatore, 1965, p. 26.

Castro. Castro, que escribió a fines del siglo xvii, fue el exponente más alto de los poetas jesuitas en la Nueva España. Sus versos fueron alabados, entre otros, por sor Juana. En “La Octava Maravilla . . .”, un largo canto a las glorias de México y de la Virgen de Guadalupe, se encontraban, se nos dice, “copias de flores” aun entre “las espinas de sus arcanos sentidos”. Las octavas, continúa el comentarista, “revierten sublimidad, y *la presentirá aun el que perfectamente no las entendiere*” (subrayado agregado al original).²⁴ Éstas eran las palabras con que el profesor de teología en el colegio de San Pedro y San Pablo alababa el poema. O sea, un teólogo afirma aquí que el impacto de una creación artística, cuyo tema es religioso, es independiente de la captación intelectual clara de su contenido semántico. La sublimidad sería (pre)sentida, en lugar de entendida.

En las artes plásticas del alto barroco, el propósito de abrumar los sentidos y desconcertar el intelecto se realiza mediante el acopio de recursos múltiples —la iluminación teatral, el dorado de las esculturas, el abigarramiento decorativo y la impenetrabilidad formal— que crean un todo unificado. Con el mismo objetivo se reintroduce el naturalismo del Renacimiento, ahora valorado no sólo por su perfección idealizada sino por su potencial dramático (ejemplos extremos de esto son los Cristos lacerados, sangrantes, como el de la Iglesia de Santa Prisca en Taxco). Este naturalismo reclama la atención de los sentidos para su virtuosismo; al mismo tiempo busca hacer del arte una experiencia más intensa que la de la realidad para borrar así la debilidad ontológica del uno frente a la otra. Loayzaga insiste en hacer resaltar el realismo sorprendente de las esculturas:

... de allí brotan rosas, azucenas, y lirios, sobre fondo de plata: *tan naturales, que allí parece, que rebentaron*. Sobre esta verde alfombra, toman repartidos, asiento, los ocho Doctores de la Iglesia, con proporcionada estatura; pero con primor tan sobresaliente, que á no estar tan fijos en aquel bellissimo Cielo para lucir como Estrellas, creerian nuestros ojos, *que en sus plumas cada uno, se iba ya saliendo de su throno para volar* (p. 51-52; subrayado agregado al original).

Comentando sobre figuras en el altar principal, vuelve a señalar:

El de Señor San Joseph tan propio, que solo innoble (*i.e.*, sólo su inmovilidad), puede desmentirle lo vivo (p. 54).

²⁴ *Poetas novohispanos*, vol. 2, parte 1 (1944), p. LXVI-LXVII.

Lo que hace no es desconfiar ante lo ilusorio de tanto “artificio” sino regocijarse ante el poder ilusionista de un arte capaz de confundirse con la realidad.

Ya desde el siglo anterior encontramos en México un énfasis similar. En 1667 los carmelitas erigieron un altar en honor de la dedicación de la Catedral Metropolitana. A raíz de esto se publicó, anónimamente por “la humildad austera de su religión” (del autor), un poema que describe los elementos principales, los materiales y colores del altar. Hablando de ramilletes que remedan Abriles, se nos dice:

Dudara Naturaleza,
a no estar lejos el Aries,
si eran partos de su esmero
o de sus Mayos esmalte.

Sencilla aunque docta abeja
néctares vino a libarle
a la flor de Venus, y
se le volvieron azares.

Cupidillo de las flores,
quiso herirla, y al instante
se rio el arte, y corrida
desengaños dio a su enjambre.²⁵

O sea, la naturaleza misma se confunde y no sabe si el altar es obra suya, de tan realista que es. La abeja viene a libar en las flores, que resultan pintadas —y por ende, para la pobre abeja, no azahares sino “azares”. El arte se ríe de haberla engañado. Loayzaga suspira del mismo modo: “Gracias a Dios que no hay abejas en el Santuario, que quizá engañadas fueran a buscar en estas flores la miel” (p. 59). Por supuesto el tópico era tradicional (uvas pintadas que atraen a pájaros, etcétera). Podemos recordar la anécdota que narra Scheurl del perro del artista alemán A. Durero: este había pintado un autorretrato tan realista que el perro lo confundió con su amo de carne y hueso.²⁶ Lo importante no es un topo, tradicional o ya gastado, sino ver que lo que se ensalza aquí es la extrema naturalidad de lo que sor Juana llamaba “falsos silogismos de colores”. El

²⁵ “Anónimo del Altar de los Carmelitas,” en *Poetas novohispanos*, vol. 2, parte 1 (1944), p. 121.

²⁶ Panofsky, p. 204, n. 9.

poema anónimo no opone arte a verdad espiritual, sino arte a naturaleza. Y en este caso triunfa el arte.

Ya el Cardenal Bembo había escrito para la tumba de uno de los grandes artistas del renacimiento, Rafael, el siguiente epitafio:

Ésta es la tumba de Rafael, que en vida hizo temblar a la Madre Natura de miedo de ser vencida por él y, al morir, de miedo de morir ella también.²⁷

Si para Lope de Vega, con fuertes reminiscencias platónicas, la pintura consistía en dar “cuerpo visible a la incorpórea esencia”,²⁸ para la nueva valoración estética que busca abrirse paso parecería que esa “esencia” radica en la materia visible, es superficie. Y si en el Renacimiento los nuevos descubrimientos del arte (la perspectiva, la copia de la anatomía), el naturalismo idealizado que hacía “temblar a la Madre Natura”, no había sido todavía un fin en sí sino que servía para comunicar el sentido del tema con más eficacia, en el caso de la sensibilidad mexicana del siglo XVIII representada por Loayzaga, en cambio, todo se vuelve forma, mundo paralelo al de la creación divina, sensación y laberinto . . . incomprensible a nivel intelectual. Parecería entonces que la idea y el símbolo, primordiales durante la Edad Media, compiten a partir del siglo XVI con el arte en sí, como dimensión ontológicamente independiente. Para el siglo XVIII en México, idea y símbolo están a punto de perder la batalla.

Un proceso similar surge al comparar el diseño de los altares que alaba Loayzaga con los de los períodos precedentes. La diferencia en la composición ha sido estudiada por Francisco de la Maza, que señala cómo la claridad diáctica y tectónica de los retablos del siglo XVI va cediendo hasta ser en el apogeo del churrigueresco, ciento cincuenta a doscientos años más tarde, abigarramiento y alarde en lo formal e imprecisión jerárquica en lo iconográfico y arquitectónico.²⁹ En general ángeles, padres de la iglesia, miembros o fundadores de órdenes religiosas, reyes y personajes de la historia sagrada pueden aparecer ahora salpicados, a veces parecería que al azar, en toda la extensión de un retablo. La columna, que había servido, al menos visualmente, de soporte, es ahora una pirámide invertida, el estípite. Con frecuencia éste es un elemento frágil, gracioso, que no da la impresión siquiera de servir de apoyo, apenas unido al entablamento. El nicho entre columnas deja de serlo para avanzar en forma de

²⁷ E. H. Gombrich, *The Story of Art*, 11th ed. rev. enlarged, London, Phaidon Press, 1966, p. 236, mi traducción.

²⁸ Menéndez Pelayo, p. 408.

²⁹ *Los retablos dorados de la Nueva España*, México, Ediciones Mexicanas, 1950.

enormes medallones sobre pilastras o de elementos escultóricos peraltados que adquieren a veces más importancia que las columnas o estípites. Es toda una sintaxis que ha ido cambiando.

En el caso de Ocotlán, de los órdenes tradicionales el único que subsiste claramente definido es el entablamento que divide el altar en cuerpos. Las superficies que podrían haber quedado en blanco están cubiertas con bajorrelieves: medallones, hojas, caras, flores, conchas, roleos.

Aquí sobre el soclo, o repisa, suben en algedres tantas peanas, se rompen tantas conchas, o tabernáculos, quantos son indispensables para que se respalden con orden, y hermosura, diez, y siete Estatuas de cuerpo entero, y de la estatura de un hombre: sin que ninguna se llegue a rozar con alguno de los diez, y ocho Ángeles de talla, que hacen corpulenta Corte á su Reyna; ni menos con otros treinta pequeños, y medianos, que figuran entre las ascuas del retablo, una gloria: ya assomando por los resquicios, que pueden, todo el cuerpo; ya sirviendo de corona, o guirnalda al cabezal de los frisos (p. 53-54).

Obviamente no somos solo nosotros en el siglo xx los que nos asombramos por el aspecto cuantitativo de las imágenes.

En “La Octava Maravilla...”, el poema de Francisco de Castro, el poeta se pregunta, al describir la imagen de Guadalupe, por qué es que Reina y amante vasallo (*i.f.*, el ángel) están mirando en direcciones opuestas. Su respuesta es que

Sería porque no hubiera —en Paraíso
tan feliz, tan ameno y tan celeste—
región menos feliz por cualquier viso
que a discurrirle la piedad se apreste;
sino que al que la mira sea preciso,
ora por aquel rumbo, ora por éste,
hallar su manderecha a cualquier mano
en uno y otro Aspecto Soberano.

No parece vulgar la conjetura:
pues si encarasen ambos a una vía,
allá cargara toda la ventura,
y el favor no guardara simetría.³⁰

.....

³⁰ “La Octava Maravilla... en *Poetas novohispanos*, vol. 2, parte 1, 1944, p. 176.

Es decir, es necesario que la mirada del espectador sea llevada en todas las direcciones, para que así todo sea “manderecha”, para que no haya lugar menos feliz que otro en el cuadro sino que la ventura guarde simetría. Esto corresponde al énfasis en las artes visuales por cubrir todas las superficies con escultura y pintura, *para que ningún lado sea más favorecido que otro*. El resultado es una ausencia de distinciones jerárquicas, donde nada resalta por sobre lo que lo rodea y todo se presenta en primer plano. La jerarquización hubiera contribuido a claridad de significado y de relaciones sintácticas; su más o menos pronunciada ausencia resulta en un énfasis en la textura, el color y un diseño conceptualmente indiferenciado.

La tensión plástica surge de la acumulación de detalles. Loayzaga orgulosamente dice que esto es índice de perfección:

... y todo por último, tan perfecto, en esta grande obra del Camarín, que nada le falta, y nada le sobra; pues aun queriendo la devoción de muchos sobreponer, ò estatuas pequeñas del Niño Jesús, y de su Madre, ó relicarios, y otras alajas preciosissimas, se han visto en la precission de apelar a los pies, ò repisas de los lienzos (p. 52-53).

O sea, nada puede ser agregado o quitado de esas paredes, donde ni siquiera había lugar para los pequeños objetos de devoción que los feligreses querían poner. El *pathos* de otros barrocos nacionales, que requiere la preeminencia de la línea y zonas desnudas para crear contraste, es sustituido aquí por un apasionado interés por las superficies y sus posibilidades aparentemente infinitas de elaboración.

Los escritores posteriores del neoclásico confirmarán esto desde su evaluación negativa del barroco: ¡la falta de claridad e irracionalidad lo hacía comparable al arte infantil! (Y por cierto que el pintor Andrés López ilustró esto, al representar a México como un niño indio que se apresta a recibir los beneficios del arte académico).³¹ Quizás, podría ser la respuesta despreocupada de un admirador del barroco. Sólo en la medida en que estos mundos luminosos de los interiores churriguerescos tienen un aura de cuento de hada, pueden ser considerados como afines al arte infantil. Por cierto que el uso de cortinas como motivos decorativos aumenta la impresión de fantasía. En fachadas y retablos encontramos estos cortinajes teatrales, que dan énfasis y nos acogen al mundo que descubren. La Virgen en la fachada de Ocotlán tiene un pabellón tal, mode-

³¹ Xavier Moyssén, “El arte neoclásico,” en *Cien siglos de plástica mexicana: Arte colonial*, México, Ediciones Herrero, 1970, p. 344.

lado en estuco; la fachada de la iglesia de El Carmen en San Luis Potosí tiene una cortina de piedra bajo el pedimento. Los ejemplos abundan.

En los retablos en sí, el uso de tales cortinas, con frecuencia hechas de tela, probablemente se había iniciado con los altares de Duque Cornejo en Sevilla. Su baldaquino se impuso y se convirtió en uno de los rasgos principales de los altares de España y México. Hechos de tela, a veces encolada, o si no tallados, estos pabellones pueden tener un efecto tan encantador como el de los altares de la iglesia de San Agustín, en Salamanca, Guanajuato. Allí las pequeñas escenas separadas son como *tableaux vivants*.

En Ocotlán había variaciones de este motivo de la cortina. Loayzaga nos dice que en el Camarín había una de damasco carmesí recogida a los lados de la Virgen, como muestra de decorosa reverencia a la imagen (p. 52). En otra parte nos informa que había en el frente de la Virgen cortinas que se descorrían no sólo para la misa sino “siempre que quieren verla cualesquiera personas, aunque sea el Indio, o India más pobres” (p. 48). El ermitaño de Tlaxcala habla de las cortinas que protegían a su imagen y que se descorrían al atardecer cuando los ángeles se reunían ahí a cantar. Hechas de madera, estuco, tela encolada o piedra, las cortinas que enmarcan a tantas figuras de retablos y fachadas son imitación del escenario teatral, amado por una época efectiva y pomposa hasta en sus mismas convenciones sociales.

Las luces y sus juegos de claroscuro, más sus reflejos en los espejos decorativos, intensificaban el impacto de tanta fantasía visual.

El hueco, ó medio obalo arquèa con mucha gracia, sin que se la quite, antes si se la augmente el embutido de espejos; en que reverberando las luces, que arden en el Altar, nos ponen en la duda, de si sube de abajo la llama, ò viene la luz de arriba; con lo que crece el esplendor del Throno, y recrece aún con dos Alcachofares de crystal fino, que se dejan venir de lo alto sustentadas, ó mantenidas de dos cordones de seda (p. 52).

Agrega Loayzaga que las velas siempre ardían, y se pregunta de dónde saca Tlaxcala, en su pobreza, dinero para cera del norte, “cuyo consumo es tan exorbitante” todo el año (p. 48). La linterna de la cúpula y las claraboyas demuestran un intento calculado de hacer uso de la luz como efecto dramático.

El primer acto alegre, diáfano, de este interior es la fachada de la iglesia. La ventana con la Virgen en su centro, parada sobre un San Francisco arrodillado, los ángeles con sus grandes alas, los estípites exentos y la definición más clara entre la escultura y las lacerías del fondo

son un anticipo visual y una preparación de ese segundo acto más profundo, mezcla de penumbra y oro, que producirá “en el espectador la sensación de una nueva forma de realidad que nada tiene que ver con el mundo de afuera . . .”³² En el segundo cuerpo de esta fachada en forma de retablo, las dos volutas del centro suavizan la línea del entablamento y completan el efecto de semicírculo creado por los dos elementos exteriores: el remate del primer estípite y la pilastra intercolumnia adelgazada. Además, estas volutas centrales repiten otras curvas: la de la hornacina superior, la del baldaquino de estuco que protege a la Virgen, y las dos pequeñas en las cornisas de los intercolumnios inferiores. La hornacina, por su parte, proyecta sobre los cubos de las torres una moldura que invierte esas curvas. Como en la música barroca: duplicaciones, inversiones. Todo culmina con los tres ángeles superiores y en el centro, arriba, el símbolo de la Trinidad. Los dos ángeles exteriores no están ya en la entrecalle sino en la línea de los estípites, ayudando así a cerrar el arco visual. El ángel del centro no tiene una venera entre las alas en “V” como los cuatro inferiores, sino un triángulo. Iconográficamente es el símbolo de la Trinidad; formalmente se trata de una inversión de la “V” de las alas de todos los ángeles, y sus vértices se repiten modificados en los de la ventana. Otra vez: ecos, reversiones. La forma de los cubos de las torres, en planta, sugiere un contorno lobulado como el de la ventana interior, y su efecto convexo hace contrapunto con la forma cóncava de los dos cuerpos de las torres, aligeradas por sus grandes vanos. Finalmente, el contraste de los colores —el blanco del estuco y el rojo del ladrillo— contribuye al aspecto alegre y escenográfico del conjunto.³³

Teatralidad. Exuberancia derocativa. Diseños “laberínticos”. Queda sin embargo, escondido entre los comentarios de Loayzaga, un criterio más antiguo, que niega la posibilidad de que el arte sea una realidad auto-suficiente. Me refiero a la formalidad minuciosa y la literalidad con que se entiende que la decoración debe dar su muestra de respeto a las personas sagradas: “A esta gran perspectiva conduce mucho el ayre, con que se recogen por ambos lados las costosas cortinas de damasco carmesí, que mas que de velo, que cubra, sirven de decoro a la imagen” (p. 52).

³² Kubler, p. 31, mi traducción.

³³ Wilder Weismann, p. 215, fig. 131, sugiere que esta fachada puede deber algo de su exuberancia a un conocimiento del barroco alemán. Conviene tener presente que el barroco transalpino, al igual que gran parte del español y a diferencia del italiano, el francés y el de los Países Bajos, es definido como “ornamental” y llega a su apogeo entre 1690-1760, o sea en fechas posteriores al barroco por excelencia, el italiano. Estos estilos ornamentales, tanto el transalpino como el español o el latinoamericano, responden no sólo a la influencia metropolitana de Roma sino a tradiciones autóctonas que se remontan al gótico tardío, o al plateresco en España y Latinoamérica.

Esta explicación se relaciona con otras de detalles específicos de los retablos. Las esculturas estaban pintadas y doradas aun en las secciones que no se podían ver, tales como la espalda, o la cara interior de un moño. No haberlo hecho así hubiera sido una falta de respeto para con la Virgen. Fue también por esta razón que

no se tuvo por conveniente, por no faltar al decoro de tanta Reyna, que las Estatuas, que ocupan los lugares mas altos, assi en el ayre [o sea en su diseño], como en la estofa del vestido, [o] en la proporcion de los rostros se sujetassen a las leyes de perspectiva; y assi se trabajó cada una, de suerte, que tambien parecen todas de cerca, como de lexos (p. 54).

Es decir, no se aceptó usar ciertas “deformaciones” que la perspectiva requiere para que de lejos, o de abajo, las figuras se vean correctas, sino que se trató a cada objeto, cada detalle, como independiente del conjunto. Estos dos ejemplos indican que, a pesar del marcado entusiasmo por un ilusionismo autorreferencial, subsiste, al menos en el México de provincia, una noción literal del objeto artístico como ofrenda para un espectador suprahumano.

La pequeña iglesia de Ocotlán es una de las obras maestras del estilo regional de Puebla-Tlaxcala. Es además reconocida por todos los especialistas como una de las obras más singulares y hermosas del barroco latinoamericano. De acuerdo con los cánones de su época, demuestra tanto en su decoración como en la descripción que Loayza hizo de ella, una pasión por la complejidad formal, compensada por una falta de interés en lo conceptual. El efecto al que se aspiraba era un todo unificado que conmoviera aun a aquellos que “perfectamente no lo entendieran”. Para lograrlo, el diseño oscurece tanto la organización lineal como jerárquica de los retablos, empuja todos los motivos hacia un primer plano común, enfatiza el naturalismo de los detalles, y cubre la superficie totalmente con decoración. Además, hace uso de efectos teatrales (cortinas, baldaquinos) o dramáticos (la luz), holgándose de ser más intensa que la realidad natural (“un cielo *abreviado*”), y subrayando su esencia de *arte*. Como tal se lo alababa, como arte, independiente de su mensaje religioso. Su significado era su arte. Y esto, un “artificio” hecho por el hombre, era percibido no como una ilusión (copia de otra copia) sino como una dimensión alterna, más elevada en la escala del ser. Hoy en día sigue en pie, recuerdo de una época que, sin saberlo, depositó su fe en la validez ontológica de las creaciones imaginativas del ser humano.